

Surviving the End of the World: Colonialism and Climate Change in the Work of Christina Battle and David Hartt

Survivre à la fin du monde : colonialisme et changement climatique dans les œuvres de Christina Battle et de David Hartt

Gabrielle Moser

Numéro 100, automne 2020

Futurité
Futurity

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93867ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moser, G. (2020). Surviving the End of the World: Colonialism and Climate Change in the Work of Christina Battle and David Hartt / Survivre à la fin du monde : colonialisme et changement climatique dans les œuvres de Christina Battle et de David Hartt. *esse arts + opinions*, (100), 42–49.

Reinventing Strangeness:

Sha Finn the for Futu Surviving the End of the World: Colonialism and Climate Change in the Work of Christina Battle and David Hartt



Gabrielle Moser

Christina Battle

Today in the news more black and brown bodies traumatized the soil is toxic the air is poison, Mississauga, 2018.

Photo : Toni Hafkenscheid, permission de |
courtesy of Blackwood Gallery, Mississauga

Christina Battle's 2018 series *Today in the news more black and brown bodies traumatized the soil is toxic the air is poison* offers us slogans for a future that has already happened. In her collages made from found photographs, Battle combines imagery of plant and animal life with succinct but urgently worded texts that describe conditions of precarity, alienation, and exposure. *Consider what grows out of toxic ground* floats in white text over a snowy mountainside as three seagulls—disturbingly out of place—fly by overhead. A small songbird superimposed over a cluster of multiplying organic forms, glowing pink against the white backdrop, suggests radioactive mutations and mass migrations northward as Earth rapidly heats. In *Your Connection is Not Secure*, foreboding mushrooms land like space invaders on the moon, evoking interplanetary colonization but also threats to cybersecurity. Battle's billboards, in other words, describe ecological catastrophes that are already unfolding around us and raise the spectre of what is yet to come.

Commissioned for *The Work of Wind: Air, Land, Sea*, an outdoor exhibition in September 2018 in Mississauga, the thirteen collages punctuated the perimeter of the display area, an industrial park along the shores of Lake Ontario that houses cement plants, wastewater treatment centres, and petroleum refineries, but is also home to a popular public park. Presented within this collision of manufacturing and nature preservation, Battle's billboards create a metonymic picture of the subjects least responsible for, and yet most affected by, the climate crisis: the animals, plants, and landscapes that are the most vulnerable to global warming and the most often used to visualize the impact of human intervention on the planet. But Battle's images also respond to the exhibition's framing device, the Beaufort wind scale, invented in 1806 by a British hydrographer to create a universal index of wind force for use in ocean travel. Listing thirteen classes of wind at sea and their physical effects, the Beaufort scale was intended to turn visual observation into practical information, but it also, as curator Christine Shaw points out in her exhibition essay, facilitated colonial travel around the world, accelerating processes of extraction, accumulation, and land dispossession.¹ Positing that we are already at level 12: Hurricane, Battle's series of public messages

propose a path back to 0: Calm as the only way to a possible future.

But the title of the series complicates this narrative by linking the experiences of the non-human animals that are depicted in her images with that of Black and brown human subjects. *There are some among us who can no longer breathe*, for instance, features a white swan hovering above a computer-generated liquid sinkhole, but the text conjures up experiences of asphyxiation, and particularly the last words spoken by Eric Garner, a Black Staten Island resident accused of circumventing state tax law who was confronted, and then murdered, by New York City police. The capacity to breathe has also been central to the logics of plantation slavery in North America, manifested through another system that—like the Beaufort wind scale—was a colonial tool for measuring air: the spirometer, a device designed to measure the capacity of the lungs of white and Black people to adapt to different climates, which was used as a justification for slavery.² As Black Studies scholar Christina Sharpe observes in her discussion of the spirometer, “There is... a connection between the lungs and the weather” in the wake of slavery, as “weather monitoring was a major part of plantation management” used to cultivate crops, but also to predict “the life

expectancy (or lack of) of the captive laboring population.”³ Even as race scientists argued that the lungs of Black people were capable of greater exertion, some non-human subjects—including the mute swan pictured on Battle's billboard—were protected as property of the royal family in the British Empire from 1482 onward.⁴ Battle's juxtaposition of imagery and text points to the deeply violent ironies of the history of ecological transformation and of current climate change rhetoric, which advocates for the protection of animals and plants while ignoring the racial logic that makes some human lives

1 — Christine Shaw, “Curatorial Statement,” in *The Work of Wind: Air, Land, Sea* (Mississauga: Blackwood Gallery, 2018), 14–17.

2 — Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), 111–112.

3 — Ibid., 112.

4 — Emily Cleaver, “The Fascinating, Regal History Behind Britain's Swans,” *Smithsonian Magazine*, July 31, 2017, <www.smithsonianmag.com/history/fascinating-history-british-thrones-swans-180964249/#vaHtPssGomxs7WGb.99>.



Christina Battle

Today in the news more black and brown bodies traumatized the soil is toxic the air is poison, Mississauga, 2018.

Photo : Toni Hafkenscheid, permission de | courtesy of Blackwood Gallery, Mississauga

cheap and disposable. In other words, Battle's billboard project racializes the climate crisis, by insisting that viewers see climate change as the product of environmental racism that has been unfolding across the (former) British Empire for the past four hundred years.

Battle's title, which invokes the fatalistic tone of reporting on climate change and the frenzied tempo of the twenty-four-hour news cycle, is also tinged with a sense of irony. After all, for whom are the world-ending effects of colonialism and slavery "news"? As Métis scholar Zoë Todd points out, for both Indigenous and Black subjects in North America, the world has already ended several times over.⁵ What does it mean to discuss "catastrophic end times and apocalyptic environmental change" in the context of the climate crisis in North America, Todd writes, "in a place where, over the last five hundred years, Indigenous peoples faced (and face) the end of worlds with the violent incursion of colonial ideologies and actions?"⁶ Battle's installation therefore urges us to stretch our thinking about the timescale of colonialism's impact on the planet, to think beyond the

saturation of images of the present symptoms of climate change—in news media and contemporary art galleries alike—so that we might conjure its more difficult-to-picture historical causes.

While we are now accustomed to thinking of the current epoch as the Anthropocene—a geological era marked by the overwhelming influence of human activity on the planet—the term is problematic in how it focuses on an abstract, universal, and implicitly white human subject. Feminist, Afro-pessimist, and Indigenous scholars have therefore urged us to examine the longer and more profound role played by colonialism in shaping Earth's climate. Recent scientific studies of the geological record have likewise suggested that 1610 is the "golden spike," or start, of the climate crisis: a date marked by a significant lowering of global carbon dioxide levels, following the colonial invasion of the Americas in the fifteenth century and the massive genocide of Indigenous peoples that allowed forests to temporarily regenerate.⁷ While it seems contradictory to argue that a *lowering* of CO₂ levels marks the beginning of the climate crisis, geologists have shown a

steady and relentless increase in CO₂ after this moment, beginning with the installation of plantation slavery across North America in 1619, which brought with it the "the largest human population replacement in the past 13,000 years."⁸ It is for this reason that feminist philosopher Donna Haraway has suggested renaming the Anthropocene the Plantationocene.⁹

Confronting the Plantationocene requires an encounter with difficult knowledge about the complicity of white settlers with systems of violent ecological transformation that they have inherited—systems that disproportionately impact populations that are the least responsible for the climate crisis, and the effects of which are often seen and felt belatedly. As the feminist philosopher Françoise Vergès argues, "We must, in our narrative of [climate change], integrate this long memory of colonialism's impact and the fact that destruction in the colonial era becomes *visible* [only] in the postcolonial era."¹⁰ But this slow violence, and its delayed appearance in the form of rising sea levels, soaring global temperatures, and eventually the geologic record, has also produced a narrative of futility

and fatalism in the face of the climate crisis: a sense that it is already too late to do anything. Examining Battle's billboards through the lens of futurity allows us to see the ways that, in her collages, she thinks past "the end of the world" and constructs an archive of images that blurs past, present, and future. Such an approach searches out the representational logics of what cultural studies scholar Danielle Taschereau Mamers has described as "settler colonial ways of seeing" that made it possible to transform the landscape, and Black and Indigenous human bodies, into commodities across the borders of what is now North America.¹¹ As a white settler scholar, my hope is that in *seeing* settler colonialism's attitudes toward the climate in the past, we can make reparations in the present and disrupt settler futures, as Eve Tuck and K. Wayne Yang describe them.¹²

Whereas Battle's billboards depict a future that has already arrived, David Hartt's *in the forest* (2017–2018) presents a more optimistic vision of what might be yet to come. Combining film, photography, and sculpture, Hartt's installation examines Habitat Puerto Rico, architect Moshe Safdie's unfinished urban housing project, begun in San Juan in 1968. Extending the principles of modernist universal design that informed Safdie's Habitat '67 in Montréal, Habitat Puerto Rico was meant to create affordable housing for low- and middle-income families, but the project was abandoned and the area has since been transformed into a nature reserve.

Hartt's non-narrative twenty-minute video offers snapshots of the abandoned structure that, fifty years later, has been overgrown by the surrounding jungle. Ants, snails, birds, spiders, vines, and plants are now the primary inhabitants, having taken over the crumbling slabs of concrete and empty housing units. The video's soundtrack, composed by Karl Fousek, amplifies the sense of the site returning to nature by incorporating field recordings in which the calls of birds and insects overwhelm the noise of a nearby highway. But Hartt's camera also catalogues the human-created techno-fossils that will be left behind in the geological record for millennia. As a uniquely human material, concrete—the primary medium for Safdie's design—now covers the globe, literally: enough has been made to encase every square metre of the world in one kilogram of the material. *in the forest* therefore provides a glimpse of some of the archaeological remnants that might be excavated from the site another four hundred years from now.

Safdie's utopian vision, in which everyone would have access to green space as a right, made gardens central to his designs. It is perhaps for this reason that Hartt includes vessels containing tropical plants as part of the installation, housed in ceramic pots whose design echoes Safdie's obsession with the hexagon. Steel screens weave through the greenery, providing a framing device that mimics the sightlines of Habitat Puerto Rico. Although the plants echo the jungle from the film, they

are also a product of colonial transatlantic trade, as art historian Krista L. Thompson has demonstrated, imported around the world but particularly into the Caribbean for the purposes of botanical study, colonial landscaping, tourist souvenirs, and interior decoration.¹³ Hartt's work therefore draws attention to the ways in which landscaping has produced massive transformations of the ecologies under colonial rule. Environments modified by humans, such as greenhouses, national parks, and even non-native houseplants, are nevertheless responsible for most of the photosynthesis occurring around the world. Ninety percent of photosynthesis on Earth now occurs in these anthropogenic biomes.¹⁴ It is possible, then, to imagine a version of Hartt's film in a future archive of life after "the end of the world" in which the same jungle foliage from Puerto Rico, transported to North America, escapes its status as houseplant and takes over the human environment.

How are we to think our way out of such totalizing conditions in which colonialism and plantation slavery have transformed the climate—and the very air we breathe? Todd, with her co-author Heather Davis, suggests that it is only by "tending once again to relations, to kin, to life, longing, and care" that a future can be imagined past the Plantationocene.¹⁵ To return to Battle's invocation of breath and place it in dialogue with Hartt's depiction of the resilient persistence of plant life, perhaps one way to imagine the future otherwise is through the gestures of care and reciprocity that are expressed in the everyday acts of tending to plant life. If deforestation is one of the driving causes of global warming, then reforestation, many ecologists suggest, might be one of the most effective countermeasures against climate change. As poet Ross Gay writes, Black subjects are already undertaking this kind of care work, whose impact tends to evade visualization. Gay's 2015 poem "A Small Needful Fact" reminds the reader that Eric Garner worked for a time as a horticulturalist for the New York City Department of Parks and Recreation and, very likely, worked to put plants into the ground: Some of them, in all likelihood, continue to grow, continue to do what such plants do, like house and feed small and necessary creatures, like being pleasant to touch and smell, like converting sunlight into food, like making it easier for us to breathe.¹⁶

In facilitating breath, plants are forms of life that exceed the human-centric view created by the Anthropocene, alerting us to other subjects that are disproportionately targeted by colonial violence through their status as non-humans, and that continue to provide sustenance even in the face of the world-ending effects of racialized violence.

ADDENDUM

This text was first written in the fall of 2019, when, as always, the violence of environmental

racism and of anti-Blackness saturated everything, much like the weather, as Christina Sharpe writes. The sudden increase of media coverage of the murders by police of George Floyd in Minneapolis, Breonna Taylor in Louisville, and the suspicious death of Regis Korchinski-Paquet in Toronto in May 2020—and the demonstrations and uprisings against this state-endorsed violence—have brought the effects of this weather to the attention of the white settler public. While it feels important to acknowledge how this moment will impact how this text is received, as a white settler, it is also imperative that those of us complicit in producing this weather acknowledge that the issues anti-racist activists are fighting on both sides of the border have always been urgent and timely because they have been shaping life, and ending worlds, for more than four hundred years on this continent. ●

5 — Zoë Todd, "Relationships," Theorizing the Contemporary Editors' Forum, *Fieldsights*, January 21, 2016, <culanth.org/fieldsights/relationships?token=-X3EthBmlfhPhreYjS8dYq18YM4BDkUb>.

6 — Ibid.

7 — Simon L. Lewis and Mark A. Maslin, "Defining the Anthropocene," *Nature* 519 (March 2015): 171–180.

8 — Ibid., 174.

9 — Donna Haraway, "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin," *Environmental Humanities* 6 (2015): 159–165.

10 — Françoise Vergès, "Racial Capitalocene," in *Futures of Black Radicalism*, ed. Gaye Theresa Johnson and Alex Lubin (New York: Verso, 2017), 77 (emphasis added).

11 — Danielle Taschereau Mamers, "'Last of the Buffalo': Bison Extermination, Early Conservation, and Visual Records of Settler Colonization in the North American West," *Settler Colonial Studies* 10, no. 1 (2020): 128.

12 — Eve Tuck and K. Wayne Yang, "Decolonization Is Not a Metaphor," *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, no. 1 (2012): 1–40.

13 — Krista L. Thompson, *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).

14 — Christophe Bonneuil and Jean-Baptiste Fresco, *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*, trans. David Fernbach (London: Verso, 2017), 39.

15 — Heather Davis and Zoë Todd, "On the Importance of a Date, or Decolonizing the Anthropocene," *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 16, no. 4 (2017): 775.

16 — Corinne Segal, "A detail you may not have known about Eric Garner blossoms in poem," *PBS News Hour*, July 20, 2015: <www.pbs.org/newshour/arts/poetry/small-needful-fact-eric-garner>.



David Hartt

† *Carolina I*, 2017.

Photo : permission de | courtesy of the artist,
Corbett vs. Dempsey, Chicago, David Nolan
Gallery, New York & Galerie Thomas Schulte,
Berlin

→ *in the forest*, vue d'installation

| installation view, The Graham
Foundation for Advanced Studies in
the Fine Arts, Chicago, 2017-2018.

Photo : permission de | courtesy of the artist,
Corbett vs. Dempsey, Chicago, David Nolan
Gallery, New York & Galerie Thomas Schulte,
Berlin

Survivre à la fin du monde : colonialisme et changement climatique dans les œuvres de Christina Battle et de David Hartt

Gabrielle Moser

Des slogans pour un avenir déjà en cours, voilà ce que propose *Today in the news more black and brown bodies traumatized the soil is toxic the air is poison* (« Aujourd'hui aux nouvelles d'autres corps noirs et bruns traumatisés le sol est toxique l'air est poison »), série de collages réalisée par Christina Battle en 2018 à partir de photographies trouvées. Battle y associe une imagerie végétale et animale à des énoncés brefs, mais empreints d'urgence qui exposent la précarité, l'aliénation et la vulnérabilité. En blanc, la phrase *Consider what grows out of toxic ground* (« Pensez à ce qui pousse dans un sol toxique ») flotte à l'avant-plan d'un flanc de montagne enneigé, tandis que trois goélands – étrangement hors contexte – survolent le paysage. En superposition, un petit oiseau chante devant un amas de formes organiques démultipliées d'un rose incandescent contre la blancheur de la toile de fond, allusion à des mutations radioactives et à des mouvements migratoires de masse vers le nord provoqués par l'accélération du réchauffement planétaire. Dans *Your Connection Is Not Secure* (« Votre connexion n'est pas sécurisée »), avec quelque chose de prémonitoire, des champignons se posent sur la Lune comme des envahisseurs venus de l'espace, évoquant à la fois la colonisation interplanétaire et les atteintes à la cybersécurité. Bref, les œuvres de Battle décrivent les catastrophes écologiques qui s'abattent déjà autour de nous et font planer le spectre de celles qui nous attendent.

Commandés pour *The Work of Wind: Air, Land, Sea*, évènement extérieur qui s'est tenu en septembre 2018 à Mississauga, en Ontario, les 13 collages de la série de Battle ponctuaient le périmètre du site d'exposition, un parc industriel en bordure du lac Ontario où cohabitent des cimenteries, des centres de traitement des eaux usées et des raffineries de pétrole, mais aussi un parc public très fréquenté. Présentés dans un cadre où l'industrie entre en collision avec la conservation de la nature, les panneaux-collages de Battle brossent le portrait métonymique des victimes les plus touchées et pourtant les moins responsables de la crise climatique, à savoir les animaux, les plantes et le paysage. Devant le réchauffement planétaire, elles sont les plus vulnérables et servent souvent à illustrer les répercussions de l'activité humaine sur la Terre. Mais les images de Battle interagissent aussi avec le thème-cadre de l'exposition, l'échelle de Beaufort, indice universel de mesure du vent inventé en 1806 par un hydrographe britannique pour les voyages océaniques. À l'origine, par la description de 13 forces de vent et

de leurs effets sur la surface de la mer, l'échelle de Beaufort visait à traduire des observations visuelles en données pratiques. Toutefois, comme le souligne la commissaire Christine Shaw dans le catalogue de l'exposition, elle a par ailleurs facilité les conquêtes coloniales autour du globe, ce qui en retour a accéléré l'exploitation des ressources, la dépossession des terres et la surproduction¹. Dans la série de messages publics qu'elle propose, Battle estime que nous aurions atteint le niveau 12 (ouragan) de l'échelle de Beaufort et laisse entendre que le seul avenir possible passerait par un retour à 0 (calme).

Le titre de la série complexifie encore la lecture des œuvres en rapprochant l'expérience non humaine des animaux qui y sont représentés de celle, humaine, des personnes à la peau noire ou brune. *There are some among us who can no longer breathe* (« Certains d'entre nous ne peuvent plus respirer »), par exemple, met en scène un cygne blanc suspendu au-dessus d'un trou dans un plan d'eau généré par ordinateur. Or, il se trouve qu'en évoquant l'asphyxie, le texte renvoie aux derniers mots d'Eric Garner, résidant

noir de Staten Island qui, accusé de contourner les lois fiscales de l'État, a été appréhendé et tué par des policiers de New York. La capacité respiratoire a elle aussi joué un rôle central dans la logique esclavagiste des plantations en Amérique du Nord, comme en fait foi un autre système qui, à l'instar de l'échelle de Beaufort, est devenu un instrument colonial : le spiromètre. Conçu pour estimer, tant chez les Blancs que chez les Noirs, la capacité des poumons à s'adapter à différents climats, il a également servi à justifier l'esclavage². Comme l'observe Christina Sharpe, universitaire et spécialiste en études afro-américaines, dans une recherche sur le spiromètre, il y a dans le raisonnement

1 — Christine Shaw, « Curatorial Statement », *The Work of Wind: Air, Land, Sea*, catalogue d'exposition, Mississauga, Blackwood Gallery, 2018, p. 14-17.

2 — Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 111-112.



Christina Battle

Today in the news more black and brown bodies traumatized the soil is toxic the air is poison, Mississauga, 2018.

Photo : Toni Hafkenscheid, permission de | courtesy of Blackwood Gallery, Mississauga

esclavagiste « une connexion entre les poumons et le climat » ; « surveiller les conditions atmosphériques représentait une part importante de la gestion des plantations », car cela permettait non seulement de veiller aux cultures, mais aussi de prédire « l'espérance de vie (bonne ou mauvaise) de la population de travailleurs captifs »³. Ainsi, alors même que les scientifiques de la race avançaient que les poumons des Noirs étaient capables de soutenir un effort supérieur, des sujets non humains – y compris le cygne muet du panneau-collage de Battle – bénéficiaient déjà, en 1482, d'une protection en tant que propriété de la famille royale de l'Empire britannique⁴. Par la juxtaposition d'images et de texte, Battle dénonce l'ironie profonde et violente de l'histoire des transformations écologiques et de la rhétorique actuelle du changement climatique, qui prône la préservation de la faune et de la flore en faisant fi des considérations raciales selon lesquelles certaines vies humaines seraient bon marché et jetables. Les panneaux-collages de Battle racialisent donc la crise écologique en poussant le spectateur à la voir comme le produit d'un racisme environnemental qui sévit depuis 400 ans d'un bout à l'autre de l'(ancien) Empire britannique.

Le titre choisi par Battle, qui reprend le ton fataliste des reportages sur le changement climatique et le tempo frénétique des nouvelles en continu, est aussi teinté d'ironie. Après tout, pour qui les effets de « fin du monde » du colonialisme et de l'esclavagisme constituent-ils des « nouvelles » ? Les Autochtones et les Noirs de l'Amérique du Nord, rappelle l'anthropologue métisse Zoe Todd, ont déjà assisté plusieurs fois à la fin du monde⁵. Dans le contexte nord-américain de la crise climatique, « dans un lieu où, au cours des 500 dernières années, les peuples autochtones ont assisté (et assistent toujours) à la fin de leur monde du fait de l'incursion violente des idéologies et des interventions coloniales », parler « de fin des temps catastrophique et de changement environnemental apocalyptique »⁶, qu'est-ce que ça veut dire,

demande Todd ? L'installation de Battle invite à penser plus largement l'impact planétaire du colonialisme dans le temps, à dépasser la saturation visuelle des manifestations actuelles du changement climatique – tant dans l'actualité que dans les galeries d'art contemporain – pour arriver aux causes historiques plus difficiles à discerner.

Nous avons l'habitude de nommer notre époque Anthropocène – ère géologique caractérisée par l'accablante influence de l'activité humaine sur la planète –, mais le terme pose problème en ce qu'il met l'accent sur un sujet humain abstrait, universel et implicitement blanc. Les intellectuelles féministes, afropessimistes et autochtones nous enjoignent donc d'examiner plus en profondeur et sur une plus longue échéance l'incidence du colonialisme sur le climat de la Terre. À l'avenant, de récentes analyses de profils stratigraphiques indiquent que l'année 1610 serait le commencement de la crise du climat, le « pic doré » : une année marquée par une baisse importante du niveau mondial de dioxyde de carbone à la suite de l'invasion coloniale des Amériques au 15^e siècle et du génocide des peuples autochtones, qui a donné lieu à une régénération temporaire des forêts⁷. Bien qu'il paraisse contradictoire qu'une diminution du niveau de CO₂ annonce le début de la crise climatique, les géologues observent à partir de ce moment une augmentation constante et inexorable du niveau de CO₂ dont le point de départ coïncide avec l'instauration de l'esclavage dans les plantations d'Amérique du Nord en 1619, laquelle a entraîné « le plus grand remplacement de population humaine en 13 000 ans »⁸. C'est pour cette raison que la philosophe et féministe Donna Haraway suggère de remplacer « Anthropocène » par « Plantationocène »⁹.

Appréhender le Plantationocène va de pair avec une prise de conscience certes dérangeante de la complicité des colons blancs avec les systèmes de la transformation écologique violente dont ils ont hérité – systèmes dont les effets

se font souvent voir et sentir à retardement et qui ont des répercussions disproportionnées sur les populations qui sont les moins responsables de la crise climatique. Comme l'avance la philosophe féministe Françoise Vergès, « nous devons, dans nos discours sur [le changement climatique], assimiler le long souvenir de l'impact du colonialisme et le fait que la destruction dans l'ère coloniale devient visible [seulement] à l'ère postcoloniale »¹⁰. Or, cette violence lente et sa manifestation décalée – élévation du niveau de la mer, hausse marquée des températures dans le monde et, à terme, empreinte sur le profil stratigraphique – sont aussi à l'origine de discours qui mettent à l'honneur la futilité et la fatalité, devant la crise climatique : le sentiment qu'il est déjà trop tard pour agir. Aborder les panneaux-collages de Battle dans une perspective d'avenir permet de constater que, dans ses collages, l'artiste voit plus loin que « la fin du monde » et assemble des archives visuelles où se mêlent passé, présent et futur. Cette approche sonde les logiques de la représentation de ce que Danielle Taschereau Mamers, universitaire et chercheuse en études culturelles, décrit comme « le point de vue du colon », vision à partir de laquelle il a été possible de transformer le paysage, de même que le corps des êtres humains noirs et autochtones, en marchandises par-delà les frontières de ce qu'on appelle aujourd'hui l'Amérique du Nord¹¹. En tant qu'intellectuelle blanche et descendante de colons, j'espère qu'en observant l'attitude des colons à l'égard du climat dans un passé marqué par le colonialisme, nous pourrions réparer les préjudices dans le temps présent et contrecarrer l'avenir tel qu'il est esquissé par ces colons, pour reprendre la réflexion d'Eve Tuck et de K. Wayne Yang¹².

Alors que Battle dépeint, dans ses panneaux-collages, un avenir sombre qui a déjà cours, David Hartt, pour sa part, propose, avec l'installation *in the forest* (2017-2018), une vision plus optimiste de ce que l'avenir pourrait nous réserver. Dans cette installation, qui combine film, photographie et sculpture, il s'intéresse à

Habitat Puerto Rico, projet d'habitation urbaine inachevé de l'architecte Moshe Safdie dont la construction a débuté en 1968 à San Juan. En poussant plus loin les principes du design moderniste universel qui sous-tendaient déjà, à Montréal, la conception d'Habitat 67 – un autre projet signé Safdie –, l'architecte voulait, avec Habitat Puerto Rico, créer des logements à prix abordable pour les familles à revenu faible ou moyen. Le projet a cependant été abandonné et, depuis, le site a été converti en réserve naturelle.

Dans une vidéo non narrative de 20 minutes, Hartt montre des instantanés de la structure à l'abandon qui, 50 ans plus tard, est envahie par la jungle environnante. Fourmis, escargots, oiseaux, araignées et plantes – grimpantes, notamment –, principaux occupants des lieux, se sont approprié les dalles de béton en ruine et les unités d'habitation vides. La trame sonore de la vidéo, composée par Karl Fousek, amplifie l'impression d'un retour à la nature avec des enregistrements réalisés sur le terrain dans lesquels le chant des oiseaux et le cri des insectes l'emportent sur le vrombissement de l'autoroute, non loin de là. La caméra de Hartt catalogue également les technofossiles d'origine humaine qui laisseront des traces dans le profil stratigraphique pour des millénaires. Le béton, invention purement humaine et matériau de prédilection de Safdie dans ses projets architecturaux, recouvre aujourd'hui le globe, littéralement : il en a été produit suffisamment pour recouvrir d'un kilogramme de béton chaque mètre carré de la planète. *In the forest* donne ainsi à imaginer les vestiges archéologiques qui pourraient, dans 400 ans, être excavés du site.

Dans la vision utopiste de Safdie, l'accès aux espaces verts est un droit pour tous et toutes. Les jardins sont donc au cœur de ses concepts architecturaux. Voilà peut-être pourquoi Hartt intègre à son installation des plantes tropicales dans des pots en céramique dont la forme rappelle cet hexagone qui obsédait Safdie. Des écrans d'acier se mêlent à la verdure, fournissant un cadre qui reproduit pour le spectateur le champ de vision qu'il aurait s'il se tenait à Habitat Puerto Rico. Quant aux plantes de l'installation, elles évoquent la jungle de la vidéo, mais sont également un produit du commerce transatlantique colonial, comme le souligne l'historienne de l'art Krista L. Thompson. De fait, elles sont importées des quatre coins du monde, et tout particulièrement des Caraïbes, à diverses fins : études botaniques, paysage d'inspiration coloniale, souvenirs pour les touristes, décoration d'intérieur¹³. L'œuvre de Hartt attire donc l'attention sur les imposantes transformations écologiques attribuables à l'aménagement paysager sous le règne colonial. Certains environnements modifiés par l'être humain – les serres, les parcs nationaux et même les plantes d'intérieur allogènes – sont néanmoins responsables de la majeure partie de la photosynthèse sur la planète. Quatre-vingt-dix pour cent de la photosynthèse sur Terre s'effectue dans des biomes d'origine anthropique¹⁴. Il n'est alors pas difficile d'imaginer que le film de Hartt se retrouve, un jour, dans des archives documentant la vie après

la « fin du monde » et que ce feuillage de jungle portoricaine, transporté en Amérique du Nord, échappe à son statut de plante d'intérieur pour envahir l'environnement humain.

Comment faire pour sortir des conditions totalisantes qui ont permis au colonialisme et à l'esclavage dans les plantations de transformer le climat et même l'air que nous respirons aujourd'hui? Pour Zoe Todd et Heather Davis, c'est seulement « en veillant de nouveau sur les relations, les parents, la vie, le désir et la sollicitude¹⁵ » que l'avenir peut être envisagé au-delà du Plantationocène. En reprenant l'allusion à la respiration dans le titre du collage de Battle et en la mettant en dialogue avec le portrait que Hartt brosse de la persistance et de la résilience de la vie végétale, peut-être que se dégage une autre façon de penser l'avenir qui passerait par des gestes de bienveillance et de réciprocité semblables à ceux, quotidiens, que l'on pose pour prendre soin des plantes. Si la déforestation est une des causes déterminantes du réchauffement planétaire, alors la reforestation, avancent de nombreux écologistes, pourrait bien être la plus efficace des ripostes contre le changement climatique. Comme l'écrit le poète Ross Gay, les sujets noirs entreprennent déjà ce genre de tâches bienveillantes, dont l'impact tend à être peu visible. Dans un poème datant de 2015, « A Small Needful Fact », Gay rappelle que pendant un certain temps, Eric Garner a été horticulteur pour le service des parcs et des aires récréatives de la Ville de New York et qu'il a fort probablement planté des plantes : « certaines d'entre elles, sans doute, / continuent de pousser, continuent / de faire ce que font ces plantes, comme abriter / et nourrir des créatures petites et nécessaires, / comme être agréables à toucher et à sentir, / comme convertir la lumière du soleil / en nourriture, comme nous permettre / de respirer¹⁶. »

En nous permettant de respirer, les plantes, en tant que forme de vie, dépassent la vision anthropocentrique qui est le propre de l'Anthropocène, nous sensibilisent à d'autres sujets visés de façon disproportionnée par la violence coloniale parce qu'ils ne sont pas humains et continuent néanmoins à offrir une subsistance en dépit des effets de fin du monde de la violence racialisée.

ADDENDUM

Le présent texte a été écrit à l'automne 2019 alors que, comme toujours en fait, la violence du racisme environnemental et de la discrimination envers les Noirs imprégnait tout, à l'instar du climat, pour reprendre la pensée de Christina Sharpe. Parce qu'elle s'est subitement intensifiée, la couverture médiatique des meurtres perpétrés par des policiers – ceux de George Floyd, à Minneapolis, et de Breonna Taylor, à Louisville, de même que la mort suspecte de Regis Korchinski-Paquet, à Toronto, en mai 2020 –, des manifestations et du soulèvement populaire contre cette violence cautionnée par l'État a porté les effets de ces conditions climatiques à l'attention du public blanc issu de la colonisation. Bien qu'il soit utile de réfléchir à l'influence de la

situation actuelle sur la réception de ce texte, en tant qu'autrice blanche et descendante de colons, j'estime surtout qu'il est impératif que celles et ceux d'entre nous qui sont impliqués dans la production de ce climat reconnaissent ceci : les problèmes contre lesquels les activistes antiracisme se battent des deux côtés de la frontière ont toujours été urgents et d'actualité parce, sur notre continent, ils déterminent les conditions d'existence et contribuent à la fin du monde, et ce, depuis plus de quatre cents ans.

Traduit de l'anglais par **Isabelle Lamarre**

3 — Ibid., p. 112. [Trad. libre]

4 — Emily Cleaver, « The Fascinating, Regal History Behind Britain's Swans », *Smithsonian Magazine*, 31 juillet 2017, <bit.ly/3dwO43d>.

5 — Zoe Todd, « Relationships », *Fieldsights* (Theorizing the Contemporary), 21 janvier 2016, <bit.ly/36V3gES>.

6 — Ibid. [Trad. libre]

7 — Simon L. Lewis et Mark A. Maslin, « Defining the Anthropocene », *Nature*, n° 519 (mars 2015), p. 171-180.

8 — Ibid., p. 174. [Trad. libre]

9 — Donna Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène : Faire des parents », traduit de l'anglais par Frédéric Neyrat, *Multitudes*, vol. 4, n° 65 (2016), p. 75-81.

10 — Françoise Vergès, « Racial Capitalocene », dans Gaye Theresa Johnson et Alex Lubin (dir.), *Futures of Black Radicalism*, New York, Verso, 2017, p. 77. [Trad. libre; c'est moi qui souligne]

11 — Danielle Taschereau Mamers, « "Last of the Buffalo": Bison Extinction, Early Conservation, and Visual Records of Settler Colonization in the North American West », *Settler Colonial Studies*, vol. 10, n° 1 (2020), p. 128. [Trad. libre]

12 — Eve Tuck et K. Wayne Yang, « Decolonization Is Not a Metaphor », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol. 1, n° 1 (2012), p. 1-40.

13 — Krista L. Thompson, *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*, Durham, Duke University Press, 2007.

14 — Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène : La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, 2016, p. 39.

15 — Heather Davis et Zoe Todd, « On the Importance of a Date, or Decolonizing the Anthropocene », *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, vol. 16, n° 4 (2017), p. 775. [Trad. libre]

16 — Corinne Segal, « A Detail You May Not Have Known About Eric Garner Blossoms in Poem », *PBS News Hour*, 20 juillet 2015, <www.pbs.org/newshour/arts/poetry/small-needful-fact-eric-garner>. [Trad. libre]